



Title	電話の「声」とアイデンティティ：『ねじまき鳥クロニクル』あるいはメディア時代の文学
Author(s)	西村, 龍一
Citation	77-122 聴くことの時代 (国際広報メディア研究科・言語文化部研究報告叢書 ; 54)
Issue Date	2003-08-25
Doc URL	http://hdl.handle.net/2115/57598
Type	article
File Information	nishimura56.pdf



[Instructions for use](#)

電話の〈声〉とアイデンティティ

—『ねじまき鳥クロニクル』あるいはメディア時代の文学

西村 龍一

1. 電子メディアの登場と現代文学

「電話するアン」と「電話ボックスの女」

現代文化のひとつの重要な与件を、たとえばメディア時代というような言葉で言ってみるとき、この時代が囲い込む範囲もその特質も、何よりもまずメディアとして用いられる道具の、技術的な革新やその日常生活への浸透と密接な関係に立っていることになる。一般にそうしたメディア時代の開始は、19世紀末にかけて相次いだメディア技術上の発明と革新、すなわち視覚メディアにおける映画(その原型としては19世紀前半に発明された写真)、聴覚メディアにおける電話・蓄音機等の登場に置かれるのが普通である。ここでそうしたメディアに共通した特質をひとことで要約すれば、これらはみな感覚の機械的な再現メディアであり、したがってまた感覚的な体験を、その本来の起因となった物体から引き離して再現し伝達するメディアだといえるだろう。私が一枚の教会の写真を見るとき、教会というその物体は私の目の前に存在しなくても、教会を見るという視覚的感觉は機械的な正確さで再現される。あるいは私がひとつのピアノ曲をレコードで聴くとき、私の部屋にはその曲を奏でているピアノという物体は存在しなくても、ピアノの音を聞くという聴覚的感觉は機械的な正確さで再現される。映画がテレビになり、蓄音機が電話やラジオになることによって(もっとも電話の発明は蓄音機の発明よりわずかに早い)、つまり電子化されることによって、メディアによる感覚のこの機械的な再現には同時性が付け加えられる。ピアノ演奏がラジオでライブ中継される場合、私の部屋にそのピアノはなくても、私はピアノが

演奏されるのと同時に、その聴覚的感覚を受容することができる。

わたしたちはここで、以上のような感覚再現メディアの一例として電話を取り上げることで、メディア時代の特質をさぐる入り口にしてみることにする。簡単に言えば電話は、〈声〉をそれを発している身体から引き離して再現する、しかも対人コミュニケーションにおいてそうするメディアである。電話の〈声〉はレコードにおける歌声とは異なり、同時的な双方向コミュニケーションのために発せられる声なのであり、電話が電子メディアであることがこの同時性を可能にしている。したがってもし〈声〉による同時的な対人コミュニケーションが、およそコミュニケーションなるものの原型として考えられるとすれば、電話によるコミュニケーションの特質や可能性は、およそメディア時代におけるコミュニケーションの問題を考える上での重要な示唆を与えてくれるはずである。

電話は〈声〉をそれを発している身体から引き離して再現し伝達する。このことはかつての声によるコミュニケーションをどのように変容させるのだろうか。

声による双方向的なコミュニケーションには、一般に以下の三つの要素が内属している。①意味を伝える言葉。コミュニケーションはもっぱら言語によって遂行される。②聞こえる声という感覚。手紙や書物、さらには電子メールで使用される文字と比べれば、声の感覚性はそこで成立するコミュニケーションの性質にはるかに深く関わっている（たとえば声を震わせる怒りの感情といったもの）。③声を発している身体がそこに在る身体として確認されていること。声を発する身体と声を受容する身体とは、いま・ここで共有されている同じ状況の中に存在している。こう整理してみれば、電話が登場する以前の〈声〉のコミュニケーションにおいては、②は自明のように③を含み、それがコミュニケーションにおける双方のアイデンティティと状況の共有を保証していたことがわかる。声が感覚として聴こえる以上、声を発している身体はそこに在る身体として（多くは視覚によって）確認することができ、私はそのように声＝身体として確定された相手とコミュニケーションすればよいのである。声によるコミュニケーションがおよそコミュニケーションの原型として考えられるのも、声が言語によるコミュニケーションであるから

だけでなく、声が聴こえるというその感覚性が、ただちに状況の共有とアイデンティティを保証するこの確かさに大きな理由があるのだといってもいい。電話はこの構造に、少なくとも可能性としては大きな動揺をもたらさうる。

大澤真幸はその『電子メディア論』のなかで、「電話するボブのパラドックス」という、分析哲学で議論の対象となるという例を引きながら、これを彼の哲学的な電子メディア論のひとつの導入に用いている。それは次のようなパラドックスだ。ボブは自分の部屋でガールフレンドのアンと電話をしている。ボブの部屋の窓からは、通りの電話ボックスで電話をしているひとりの女性と、そのボックスにまさに突っ込もうとしている一台のローラー車が見える。この女性が実はボブと電話をしている当のアンなのだが、ボブは見えている女性がアンであることに気がつかない。ボブはアンと電話しつつ、見えている女性に必死の身振りで危険が迫っていることを知らせようとするのだが、女性（実はアン）は電話に熱中していて彼の方を見ようとはしない。

「電話するボブのパラドックス」は、電話というメディアが潜在的に孕んでいる可能性を劇的な形で示しているように思われるので、大澤や分析哲学はとりあえず脇に除けておいて、先の観点に照らしつつ敷衍してみることにする。電話するボブはアンを聞き、この声からボブは電話の相手をアンとして同一化（アイデンティファイ）できていると信じている。ボブはただ、いまこの瞬間にアンがどこにどのようにして在るのか、つまりアンが置かれている具体的な状況を把握しえないだけだ。普通ならこのことは、コミュニケーションとそこでのアイデンティティにとって深刻な問題とはならないだろう。それが潜在的には問題であることを示すために、暴走するローラー車はアンが電話ボックスに突っ込む。見えている電話ボックスの女性がアンだとボブが確認できないことには、とりあえずメディアという要因は介在していない。それは純粹に能力としての視覚の問題（遠くてアンだと気づけなかった）であり、電話ボックスの女性がボブやローラー車に気づかないのも同じことだ（電話のかわりに編み物に熱中していても同じ悲劇は起こりうる）。要するにボブと電話ボックスの女性とは、そこに在る身体として同一の状況を共有しており、ただそこでの身体の置かれかた、状況への気

づきかただけが異なっているため、結果的に両者のコミュニケーションが不可能になっている。そして電話を介して成立していたように見えたボブとアンの同時的で双方向的なコミュニケーションは、両者の身体が置かれた全体の状況にいささかも働きかけることができない。それが電子メディアによる同時的なコミュニケーションであればあるだけ、事態の異様さはいつそう先鋭化される。簡単に言ってしまうえばボブは、見えている電話ボックスの女と、聴こえているアンの声とを、同一の人物へ収斂させることができないのだが、このことは共有された状況に浸された形で把握されるアイデンティティと、状況を欠落させたまま聴こえる声が示すアイデンティティとが、まったく別の空間に無関係に存在しうるということであり、そのことは結局のところ人間のアイデンティティやコミュニケーションといったものに深刻な動揺をもたらすだろう。〈声〉という感覚すら、もはやコミュニケーションにおけるアイデンティティを確定しないならば、およそ感覚的なものの直接性はアイデンティティと切断されうる。「電話するアン」はいわばメディア空間ともいうべき非状況の空間において、電子的に無際限に拡張されうるコミュニケーション能力、感覚的で直接的なコミュニケーション能力を所有しながら、そのコミュニケーションは現実のアンとその身体、その状況、つまりはそのアイデンティティについて何も語らないのだ。

現代文学の〈軽さ〉

わたしたちはここでいささか性急にだが、「電話するボブのパラドックス」から、いきなりメディア時代における日本の現代文学を俯瞰する視座に跳躍してみることにする。そしてその具体的な対象として、村上春樹、村上龍、あるいは吉本ばななといった作家の名前をリストアップしてみる。三人を一把からげに挙げるさしあたりの、そして大きな理由は、彼らが〈文学としては〉〈一貫してよく読まれている〉ということに尽きる。つまり彼らと同じくらい読まれている他の小説家は、ほとんどが〈文学〉として読まれているのではなくそれぞれのジャンルの優れた小説家として読まれているだろうし、また〈文学〉としては彼らと並ぶかあるいは凌駕するかもしれない作品を書いている小説家は、彼らに比べればはるかに〈読まれていない〉だろうから

だ。わたしたちはここでは、彼らが共通して〈読まれている〉ことの原因を、彼らが共通して文学がメディア時代に受け入れられるための基本的条件を満たしているからだ、というように解し、その非常に大きな共通項を素描してみる。

こう考えたとき最初に目につくのは、彼らの小説がオカルト的・超自然的な超能力というものを、拡張されたある種のコミュニケーション能力、典型的にはテレパシーや予知能力、予言的ヴィジョンとして頻繁に作中に導入することであり、しかもそこには陰に陽に電子メディアが重要な道具立てとして絡んでくることである。結果としてこのことが、彼らの小説のストーリーにオカルト的あるいはSF的な色彩を添えることになるのであり、それがまた彼らの小説を広範な読者に読みやすくしている大きな理由でもあるだろう。けれども彼らの小説が読みやすいのは、この理由だけにとどまらない。両村上も吉本も、おしなべて〈軽い〉。彼らの小説で設定される状況は軽く、この状況にぶつかっていく人間たちのアイデンティティも軽い。いや、正確に言えば状況はむしろ現実にはありえないほど重く設定されているというべきだろう。ただその状況の描かれかた、変化のしかた、人物たちの行動との関連が、かつての文学的価値観からすれば奇異なほど軽いのだ。状況はランプの札をめくるように裏返し、これと呼応して行動する人格あるいは身体アイデンティティもまた確固としたものではなくなる。二重人格、白昼夢の中の人格、自分の中の別の自分が、現実の自己のアイデンティティに包摂されないまま、自在に物語り空間の中を動き回る。たとえば村上龍の、『エクスタシー』等で果てしなく退屈に持続されるあのSMプレイのことを考えてみればいい。女王様は奴隷に、奴隷は女王様に、状況も人格も信じがたい速度でくるくると変わっていく。変わっていくのだがしかし、そうしたプレイの経験とそこでの自己が、日常の世界を生きる自己のアイデンティティにどのように総合されるのかという葛藤のプロセスは、ほぼ完全に無視されてしまう。結果としてプレイは過激になればなるほど、長大になればなるほど、状況の重みを喪失したひとつの同じ非状況に、すなわちある別の空間で生じるだけの、「快樂」と便宜的に呼ばれる非状況と化してしまう。あるいは吉本と彼女に影響を与えた少女漫画に頻出する性転換、たとえば本当は男性であ

る美しく完璧な母親といったものを考えてもいい。吉本の『キッチン』ではそうした普通はありえない存在である「えり子さん」が、精神的な危機にある主人公に〈癒し〉のための擬似的な家庭を提供する。主人公にとって「ぼたもち」的に訪れたこの癒しの空間は、その存立を全面的に「光り輝く」えり子さんの存在に負っている。けれどもえりさんがどのようにしてこのありえない「えり子さん」になったのか、男性が女性でありたいと願う難しい願望を自己のアイデンティティとしてどう確立したのか、一人息子を抱えてのその現実的な葛藤のプロセスは、といったものは、「光り輝く」「ぼたもち」的状況の前にほぼ完全に消え失せ、小説の展開に何のさざ波も立てない。そしてその分だけ、えり子さんの存在もその居心地の良い完璧な家庭も、〈軽い〉ものとして提示されている。あるいはもっと典型的には、村上春樹の長編小説の、近年において定番化しつつある「こちら側」と「向こう側」というパラレルワールドの設定、これに付随するオカルト的な超常現象の跋扈といったものを考えてみればいい。最新作の『海辺のカフカ』では、15歳の主人公は、「向こう側」の世界で母や姉（と推測される人々）と交わり、父親を殺し（たと推測され）、そして不思議な好意の助言によって「向こう側」から「こちら側」へ危うく引き返してくる。そしてこの帰還が現実の主人公にとっては、家出をやめ学校へ復帰すること、すなわち〈一人で強く生きていく〉ことをロマンチックに幻想するのではなく現実に根づかせるべく闘うことへの決意を意味している。けれどもこの、結果としてはかなり当たり前な教訓を具象化するにしては、姉というおまけつきのオイディプス物語は、15歳が担うにしてはあまりにも重い状況であり行為ではないのか。だがその意味でのアンバランスさの印象は、この小説の場合生じないことになっている。なぜなら近親相姦や近親殺害は、「向こう側」でのみ近親とアイデンティファイされる相手に対して、「向こう側」でのみなされた行為だからだ。深刻な状況や行為に「向こう側」が係わってくるだけ、そして「こちら側」と「向こう側」の通路として白昼夢やオカルト的な舞台、あるいは感覚再現メディア（この小説では「海辺のカフカ」というタイトルのレコード曲）が選ばれるだけ、現実としては重い意味を孕むはずの状況や行為は、軽いものとして主人公にも読者にも受け止められ、消化されることが可能になる。

ひとことで言えば彼らの小説の軽さは、「電話するアン」と「電話ボックスの女」とがまったく別のアンでありうるという、潜在的な可能性から放射されてくるのだ。もし電話の〈声〉としての自己、メディア空間の中の自己が、現実の電話ボックスの中の身体とはけっして交差しない、「向こう側」における単なる別の自分だとするなら、もはやそうした自己のアイデンティティも、アイデンティティを所有するものたちのコミュニケーションも、現実の状況との葛藤あるいは矛盾するさまざまな自己の欲望の葛藤としては描き出すことができない。しかし葛藤の不在ととりあえずは要約できるこれらの小説家たちの軽さは、もちろん彼らの小説を文学たらしめる思想の不在を少しも意味してはいない。ただそうした思想は、メディア時代の文学の条件に則って、作中人物の葛藤のプロセスとしてではなく別の形で具象化されなければならないのであり、その方法にはじめて個々の作家の個性が浮かび上がってくるのである。

ここではその具体例として、村上春樹の大作『ねじまき鳥クロニクル』を取り上げてみることにする。この小説はもしかしたら彼の最良の作ではないかもしれないが、しかし彼の小説家としての力量をその全帯域に渡って展開してみせた作だとはまちがいなく言えるだろう。それに何よりもこの大作では、電話が物語の展開を中心的に担っている。

2. 電話小説としての『ねじまき鳥クロニクル』

「僕」に電話がかかってくる

『ねじまき鳥クロニクル』は、ロッシーニの『泥棒かきさぎ』をラジオに合わせて口笛で吹きながら、昼食のスパゲティーを作っている失業中の主人公「僕」に、謎の女から電話がかかってくる印象的なシーンで始まる。まちがいではないかと確かめる僕に、女は「低くやわらかく、そしてとらえどころのない声」で「あなたにかけているのよ。十分だけでいいから時間を欲しいの。そうすればお互いよくわかりあうことができるわ」と言う。スパゲティーをゆでているので後でかけ直してくれるよう僕が頼むと、女はあきれて承知して電話を切る。

一時間後、スパゲティーを食べ終えた僕の電話が再び鳴る。身構えて電話を取る僕だが、今度の電話は出版社に出勤している妻のクミコからのものだった。彼女はいくつか僕に用事を頼んだ後、最後に一週間ほど姿が見えない飼い猫（クミコの兄の名前と同じワタヤ・ノボルという名前をつけられている）を、路地の奥の空き家の庭で探すよう頼む。

僕はなぜそんなところを探すんだ、といささか不可解な気持ちを引きずったまま、夕食の買い物をすませて家に戻ってくるが、戻るとすぐに電話のベルがこの日三度目に鳴る。今回は、かけ直すと言った最初の謎の女からである。僕は「どうしてかはわからないけれど、その電話を切ってしまうことができなかった」。「その女の声には何かしら僕の注意を引くものがあった」からだ。女は僕の躊躇につけ込むようにテレホンセックスを仕掛けてくる。「声から想像するのよ。私がどんな女かってね。いくつくらいで、どこでどんな格好をしているか、そんなこと」「何か下着をつけた方がいいかしら？ それともストッキングの方がいい？ その方が感じる？」僕はエスカレートする女に数分つきあわされた後、何も言わずに電話を切る。

ところでこの大作のストーリーの骨子は、ある意味で書き出しのこの三度の電話の中に凝縮されている。というのも電話の「謎の女」とは、実は妻クミコその人に他ならなかったという「啓示」が僕に訪れるまでのプロセスが、『ねじまき鳥クロニクル』の前半第1・2部の650ページの物語であり、これに対して後半第3部はいわば電話の〈誰が〉に対する〈どこから〉に当てられる、すなわちクミコが「謎の女」として電話をかけてくる不可思議なホテルの部屋に、僕が超自然的な能力さもなければ幻想の中でたどり着き、クミコを解放するまでの物語だからだ。私たちはここで『ねじまき鳥クロニクル』の錯綜したストーリーを、「クミコ＝謎の女」と「僕」との関係を中心に簡潔に概観しておくことにする。だが断っておけば以下に記すストーリーとは、あくまでこの小説が、まるで何かのアリバイのように読者に対して塗装するストーリーにすぎないだろう。むしろこのストーリーの背後に隠された別のストーリーを探し当てること、さらにはそもそもなぜ〈別のストーリー〉なる面倒なものをこの小説が必要としているように見えるのかを考えることが、『ねじまき鳥クロニクル』論としてのこの論の眼目になるはずである。

【『ねじまき鳥クロニクル』のストーリー】

綿谷ノボルとクミコの兄妹。綿谷ノボルは「特別な力」を持ち、その力に感応しやすい人間からそこにある「何か」を引きずり出してしまふ。彼はそうした形でしか女性と性的に関係できないし、また相手の方はその結果「損なわれて」しまふ。クミコの姉は彼女が幼少の頃、そのように損なわれて死ぬ。クミコは僕と結婚することで綿谷家と兄から逃れようとするが、不可解な妊娠と墮胎をきっかけとして「僕の側の世界から綿谷ノボルの側の世界に移った」。結果として些細なきっかけからの浮気に意識がはちきれりような快感を覚え、次々に別の男と浮気を繰り返す、官能の世界にのめり込むことで損なわれてしまふ（クミコはその渦中で救いを求めて必死に僕に〈電話〉するが、僕は声が違うのでクミコと気がつかない。これが小説冒頭部の電話のシーンである）。ある日我に返ったクミコは、もはや僕との結婚生活を続けることはできないと決意して家出する。その間、経済学者からテレビのコメンテーターへ、さらには新進政治家へと出世しつつあった綿谷ノボルは、家出したクミコを「庇護」し、妹と離婚するよう僕に圧力をかける。「謎の女」が救いを求めていたクミコであったことに気づいた僕は（2部終了部）、不思議なナツメグ／シナモン母子から援助され、空き家の庭の井戸の壁をオカルト的に通り抜けることで、クミコが閉じこめられ〈電話〉をしていた〈ホテルの部屋〉へ抜ける。最後にはそこでいわばオカルト的なアイテムである金属バットで、「ナイフの男」（暗闇で顔は見えない）を殴り殺す。現実世界では綿谷ノボルは脳溢血で意識不明となり、さらにクミコが生命維持装置を止めることで彼を殺してしまう。僕はやがって出所してくるだろうクミコを待ち続ける決心をする。

メディア空間の中のクミコと「綿谷ノボルの側」

わたしたちは小説のこのストーリーに対して何を言うことができるだろうか。

一瞥してわかるように、クミコが「謎の女」として僕に電話をかけてくる〈場所〉は、この小説がそもそもストーリーでありうるすべての動きに対して決定的な重要性を持っている。同時にまたこの〈場所〉の不可思議なオカ

ルト的な性格は、先に見ておいた電話に象徴されるメディア空間の特質を、その極限にまで拡大したものだといっている。第一にこの〈場所〉は、そこに飲み込まれた人間のアイデンティティを揺るがし消滅させる。僕はこの〈場所〉から電話をかけてくるクミコの声、妻のクミコの声だと確認できない。逆に僕は聴こえる声の感覚性から、その所有者のアイデンティティを、つまりはその身体を、好き勝手に「想像する」よう謎の女に要請されるのであり、春樹が鮮やかに摘出するようにそれこそがテレホンセックスの本質なのだといってもいい。このことをストーリーはさらに、クミコ自身の分裂として極端化する。なぜならこの〈場所〉にとどまらなければならないクミコとは、心と官能とがまったく分裂した自己、心はなお僕のもとにありながら、しかし官能の欲びはもはや僕からは決定的に離れてしまった自己だからだ。

第二にこの〈場所〉はまた、あらゆる意味で現実世界の物理的な場所なのではなく、そのことが小説全体のオカルト的ないしホラー的性格の源となっている。現実世界のクミコの物理的な存在は、一登場人物の報告に基づけば綿谷ノボルに「庇護」されて、あるさえないアパートにひっそりと閉じこもって生活している。けれどもこの事実は、ストーリーにおいてクミコが電話をしてくる場所が不可思議なホテルの部屋であり、僕がもしクミコを取り戻したいならば、僕は何らかの形でこのホテルの部屋におもむき、クミコをそこから解放しなければならないという設定に干渉しない。メディア空間は非状況の空間であり、現実空間とまったく交わることなく平行に走っている。それがまた単純化していえば「僕の側」と「綿谷ノボルの側」、「こちら側」と「向こう側」の対比なのであり、したがって小説全体のストーリーは、こちら側の僕が向こう側にさらわれていった妻クミコを、危険を犯して向こう側に越境しいかにして連れ戻すか、という活劇に要約される。そしてこの活劇は思想的には、「向こう側」のクミコをも包摂する、すなわち相手を「全部取る」（『国境の南、太陽の西』）愛を、物語的に表現していることになる。

持続する愛、簡単に言えば夫婦愛をめぐるこの思想的な活劇はしかしまた、女性から「何か」を引き出し性的に損なってしまうという、いわば悪の超能力者である綿谷ノボルの正体を探る探求と平行することで、一種の謎解きの興趣を添えられている。だがこの意味での謎解きの結末は、たとえばかつて

『羊をめぐる冒険』がそうであった以上に、読者を失望させるようなものだ。「僕」は千ページ以上の活劇の後、クミコに戻れるか戻れないか、僕についてくるかこないかの瀬戸際にあるホテルの謎の女に直面して、クミコを奪われたこの長い時間に僕が推理しえたことのすべてを、ということはまたクミコの「全部」について僕が考ええたことのすべてを、次のようにまとめてみせる。「今回の一連の出来事はひどく込み入っていて、いろんな人物が登場して、不思議なことが次から次へと起こって、頭から順番に考えていくとわけがわからない。でも少し離れて遠くから見れば、話の筋ははっきりしている。それは君が僕の側の世界から、綿谷ノボルの側の世界に移ったということだ。大事なはそのシフトなんだ」(傍点村上)。綿谷ノボルの正体は何なのか、彼の側、「向こう側」とは何なのか、その意味は最後まで明かされないまま、小説において繰り返し提示されてきた謎の図式そのものが、そのまま「僕」が辛苦の果てにたどり着いた認識として、慎重に、体験のあらゆる重みをこめて絶対化される。「僕」に別のよう語れといたいわけではない。他のどんな認識も語りかたもこのシーンでは不可能だ、その程度までにはクロニクルは、持続する愛についての〈文学〉になりえているように思われる。それは春樹の小説に特有の、奇妙なアンバランスさだ。読者はたしかに「向こう側」の意味、悪役綿谷ノボルの意味についての物語的な好奇心をかき立てられたはずなのに、小説は常にといいほど、出発にすでに示されたはずの単純な図式を、主人公の体験の重みをもって絶対化することで終わるのである。したがってもしこの小説に謎解きがありうるとすれば、その答えは「僕」が最後に意識的に把握し明示できるようなものとしてではなく、小説の個々の細部から、僕が体験する〈ひどくこみ入った出来事〉の側から、かろうじて再構成されるしかない。もちろん作者の側からすればそうした再構成はよけいな作業であって、読者はただ僕の最後の言葉がはらむ、謎解きとしての停滞と愛についての体験の重さとのアンバランスさから、人生における個の闘いとそこから得られる認識のある絶対的な限界とを感じ取ればいいのだろうか。

とはいえ持続する愛の獲得の活劇にせよ、あるいは綿谷ノボルの正体の謎解きにせよ、そうした主ストーリーだけではとうていこの大作の分量を埋め

るに足らなかつただろう。『ねじまき鳥クロニクル』を特徴づけ、僕とクミコと綿谷ノボルの物語以上に読者の印象に刻み込まれるのはむしろ、「意識の娼婦」としての加納クレタの略歴、ノモンハン事件での間宮中尉の異常な体験、ナツメグ／シナモン親子が語りまたは創作する満州引き上げに端を発する一連の物語、あるいは近所の高校生笠原メイとの会話や彼女のかつら工場からの手紙というように、主ストーリーからすれば副次的な主題と人物群なのだということはほとんど正しい。もちろん彼らはみな、主ストーリーでの「僕」の探求に対して、それぞれが独立していわば〈善意の援助者〉の役割を——たとえば『羊をめぐる冒険』で耳のモデルの女の子がそうだったように——果たしているのだと位置づけることもできるだろう。ただこの小説では、彼らが自らについて物語る物語が、形式的にも内容的にもどんどん独立性を増し膨れ上がっていくのに呼応して、彼らが主ストーリーに対して果たす〈援助〉の性格、さらには小説における彼らのアイデンティティそのものさえが、何か不安定で謎めいたものに、したがって解説を要求しているもののように思われてしまうのだ。たとえばホテルの最後の場面で、突如として現われて僕を群衆から救い、誤りなくクミコのいる部屋に案内する「顔のない男」、「虚ろな人間」は、再読し〈解説〉すれば、その前章で僕に宛てた最後の手紙が披露される間宮中尉だと気づくのは、たぶんそれほど難しくはない。けれども僕自身からはそうした認識はけっして語られることがないし、これと照応するかのように間宮中尉の手紙は、それがもっと前に僕に読まれたにもかかわらず、ホテルでの主ストーリーを中断する形で作品内に挿入される。あるいはすでに指摘されたことだが、加納クレタとクミコの類似性、誕生した月の一致や服のサイズの一致といったものを挙げてもいい。ここにやはり誕生日が五月である笠原メイを加えるなら、主人公が小説中でかかわる三人の女性はすべて、同じひとりの女性の、三態のヴァリエーションを示しているのかもしれない。要するに副次的な人物群とその物語の独立性は、翻ってそうした人物達のアイデンティティを浮遊させ、その解説を意識的にせよ無意識的にせよ読む者の側に強いる。なぜなら「僕」にとってはそうした解説は体験の重みの中に沈められてしまうからであり、反して彼が口に出す推理は、先に見たようにこの物語のもっとも前面にある図式の確認を出ないからであ

る。そしてその分だけメディア空間と現実空間の分裂という、冒頭でデモンストレーションされた主題は、「こちら側」が現実、「向こう側」がメディア空間にというように分類されるのではなく、そうした図式のもとに展開される小説全体の〈ひどくこみ入った出来事〉のアイデンティティあるいは意味と呼ばれうるすべてを、この小説の基本的な語り手である「僕」に対して分裂させ浮遊させている。

3. プライベートなシステムとコミュニケーションの問題

村上春樹 — プライベートなシステムの作家

わたしたちはここで『ねじまき鳥クロニクル』に至るまでの作家村上春樹の歩みを、現代における個のアイデンティティという視角から振り返ってみることにする。春樹自身はそのことをあるインタビューで、自分は日本で「インディヴィデュアルな生き方を貫きたいと思って」苦闘してきた、というように述べたことがある。ほぼ同様のことが、現代の読者は村上春樹に自分らしさについての知恵を求めていると言われたり、あるいはまた加藤典洋が強調するように、春樹の倫理とはモラル（道徳）ではなくマクシム（格率）、つまり他人にも適用されるのではなく自分にだけ通用するルールなのだを受け止められたりもしているのだろう。ところで自分らしさにしろマクシムにしろ、春樹的な「インディヴィデュアル」というものは、その出発からある独特の過激さと偏向によって提示されている。つまりそうした〈個〉とは、春樹にとって何よりもまずプライベートなものの、それもシステムとしての〈個〉でなければならないのである。

春樹はこのことを、『1973年のピンボール』で主人公に次のように語らせている。

多かれ少なかれ、誰もが自分のシステムに従って生き始めていた。それが僕のと違いすぎると腹が立つし、似すぎていると悲しくなる。それだけのことだ。

この述懐は全共闘といういわば祭りの後の時代を、いささかシニカルにすぎるともいえる口調で総括したものだが、この総括に従えば逆に全共闘とは、個のアイデンティティを体制という公的で全体的なシステムの変革に賭けた時代、あるいはそうした変革に賭けることが、ある世代の連帯すなわち直接的なコミュニケーションを可能にするかのように思われた時代、だったというように要約してみることができるだろう。作家としての村上春樹の歩みは、体制にしるその変革にしる、およそ何らかの公的なシステムに、そうしたシステムが保証するコミュニケーションの意義に、徹底して背を向けるところから始められている。彼のそうした時代認識がどの程度正当だったのかは、ここで問う必要はない。ただ同じ認識が翻って、春樹の作中人物たちのクールなコミュニケーションの前提条件となるさまを確認しておけばいい。つまり彼らの「インディヴィデュアル」なるものは、彼らが徹底して公的なシステムとそこでの理解の共通項に背を向けながら、尽きることなく発見した創造する（この発見と創造こそが作家としての村上春樹の絶対的な能力なのだ）と断言してもいい）多様なシステムを、どこまでもプライベートなシステムとして閉ざしてしまふところに設定されるのである。

鼠の好物は焼きたてのホット・ケーキである。彼はそれを深い皿に何枚か重ね、ナイフできちんと4つに切り、その上にコココーラをかける。(・・・)

「この食べ物の優れた点は、」と鼠は僕に言った。「食事と飲み物が一体化していることだ。」

『風の歌を聴け』

コココーラをかけられたホット・ケーキはどう考えても食物としては失格だろう。つまり〈美味いかまずいか〉という誰にも承認された欲望の直接性を基準にしては、この「好物」を了解することはできない。けれども鼠の好物は、学生生活にありがちな、粗暴で愉快的な食物として披露されているわけではない。ホット・ケーキは「やきたて」でなければならず、「ナイフできちんと4つに」切られていなければならない、つまり細部に厳密なひとつのシ

システムでなければならない。システムがそのために機能している目的を、鼠は取りあえず名指してみせる。「食事と飲み物が一体化していること」がそれなのだが、しかし誰もこの目的のために、ホット・ケーキにコーラがかけられるのなどと本気で信じないだろう。鼠が本当に言いたいのはこういうことだ。俺の個のアイデンティティは、俺のこの、他のどこにもないシステムの厳密な形態に表現されている。それは感情や心情といった曖昧なものではない、まったくプラグマティックなものなのだが、しかしその目的は既存のどんな欲望の直接性から辿ることもできず、したがってまたどんな公的なシステムにも包摂されることはない。それは未知の目的のために、あるいはその目的を括弧に入れられ不問にされたままで、機能するひとつのシステムであり、そうしたものとしてプライベートなシステムである。春樹のとりわけ初期の小説に顕著なクールなコミュニケーションというものは、多くがこれら多様で意想外の、プライベートなシステムの形態に沿って生起し、その目的の直接的な理解は括弧の中にくくり出されることで成り立っているといっている。

プライベートなシステムはまた、登場人物相互のコミュニケーションにおいてだけでなく、そもそも語り手がこの世界を感受し、比喩を用いながらこの感受を表現する発想の基底ともなっている。

ウェ이터がやってきて、別のウェ이터がそこに料理を盛りつけ、ソース係りがそれにソースをかけた。ショートからセカンドへ、セカンドからファーストへ、といった感じだった。

『羊をめぐる冒険』

鼠の「好物」のシステムが創造されたものであるのに対して、ここでは二つのシステムが現実の社会の中に発見され、比喩によって関係づけられている。だがこの発見と比喩の意外さやクールさは、先のホット・ケーキから受ける印象とほとんど変わらない。高級フランス料理店での給仕の手際のよさは、野球の鮮やかなダブルプレーを思い起こさせる、これが発見と比喩のすべてである。しかしこの発見が可能であるためには、〈食事の給仕〉と〈ダブ

ルプレー〉という二つのシステムは、その本来の目的をまったく括弧にくくられ、それ自身において閉ざされたものとして観察されていなければならない。なぜならシステムの目的であるフランス料理のディナーと野球との間には、何の関係性も存在してはいないからだ。システムは本来の目的との関係づけから解き放たれ、そのことでプライベートなシステムとして、比喻による新たな関係づけにおいて再発見される。つまりそうしたシステムは、公的な意味づけから〈分離された〉という意味でプライベートなのであり、また公的な意味づけから見ていたのでは〈人目につかない〉という意味でもプライベートなのである。

わたしたちはしかしこの辺で『ねじまき鳥クロニクル』に戻ることにしよう。実際にプライベートなシステムは、この小説を持続する愛についての思想的な物語に転換させる結節点でかなり直接に顔をのぞかせている。というのも先に扱った第一章は、実は『ねじまき鳥と火曜日の女たち』という80年代半ばの短編小説とほぼ同一であり、第二章から長編小説としてのクロニクルが新たに始められるともいえるのだが、この章で遅く帰宅したクミコは、僕の家事の仕方にことごとく文句を付け出す。

「それからもうひとつついでに言わせてもらえるなら」と彼女は言った。「私は牛肉とピーマンを一緒に炒めるのが大嫌いな。それは知ってた？」

「知らなかった」

「とにかく嫌いな。理由は訊かないで。何故かはわからないけれど、その二つが一緒に炒められるときの匂いが我慢できないの」

「君はこの6年間、一度も牛肉とピーマンを一緒に炒めなかったのかな？」

彼女は首を振った。「ピーマンのサラダは食べる。牛肉と玉葱は一緒に炒める。でも牛肉とピーマンを一緒に炒めたことは一度もないわ」

「やれやれ」と僕は言った。

クミコはここで単に、知っておいて当然なはずの妻の細かな好みに気づいていない僕をなじっているのではない。もしそうなら彼女の好みは、鼠のホット・ケーキと同じくあまりにもエキセントリックだということになるだろう。

ここで牛肉なりピーマンなりが好きか嫌いかということは、欲望の直接的な理解のレベルを象徴している。これに対して牛肉とピーマンを一緒に炒めるのは嫌いだというのは、そういう直接性からは絶対に遡及することができない、クミコのプライベートなシステムのレベルを象徴している。自分のシステムは理由は説明できないし説明する気もないが、こういう形で閉ざされていて変更はきかない、6年も一緒に暮らしてきてそれもわからないの、と妻は言いたいわけだ。もちろんこれは法外な要求であって、僕はとりあえず例の「やれやれ」で逃げるしかない。「ピーマン」が嫌いで、その結果「牛肉とピーマンの炒めもの」も嫌いだというのが、むしろ話は別になるだろう。この場合はまず欲望の理解が先にあり、これに基づいてひとつのシステムの理解が来ることになるのだから。けれども妻は欲望は括弧に入れて、システムは完結したものとして理解せよと要求してくる。そしてこの要求を入れた途端に、相手のプライベートなシステムはたがいに何の連関も見つげられない、無限に分化した諸形態において立ち現われてしまう。僕に立ちふさがるのは「牛肉とピーマンの炒めもの」だけではない。ティッシュペーパーには青色を使ってはならず、トイレトペーパーは無地のものを選ばなければならないのだ。

もちろんクミコのこうした非難じたいは、彼女が後で認めるように一種の八つ当たりではある、というのもここで彼女の帰宅が遅いのは、実はすでに綿谷ノボルの影響下に不倫を繰り返しているからであって、クミコは自分のそうした弱みややるせなさを紛らすために、僕への非難という逆の行動を取っているのだ。しかしそれは良くできた小説の理由づけであって、作家の思想の問題ではない。「ひとりの人間が、他のひとりの人間について十全に理解するというのは果たして可能なことなのだろうか」と僕はこの些細な行き違いの後で自問自答する。逆に言えばここでの僕には、クミコとの持続する愛を支えるのは何よりもまず彼女を十全に理解することであり、十全な理解とはすなわち、その欲望の直接の理解を問わないまま、無限に分化してくる彼女のプライベートなシステムの方を完璧に把握するという、不可能な課題のことであるように思われているのである。

ところでクロニクルを、持続する愛についての「僕」の教養小説、認識の

深化と獲得の小説として見てよいとすれば、その結論はある意味ではっきりしている。なぜならそれは二章での僕のこうした問題設定の否定、相手を十全に理解することと持続する愛との関係づけの明確な否定だからである。愛する相手を「全部取る」ということは、その相手のプライベートなシステムを完璧に把握することではない。それはむしろ無限に分化するシステムからすれば、括弧に入れられ不可視のものとなっているひとつの欲望を信じること、それが「僕に訴えかけていた」声を信じ、「僕にとっての真実だ」と断言することなのだ。だがわたしたちはいささか先回りしてしまった。問題なのは愛についての認識ではなく、その認識に『ねじまき鳥クロニクル』というこの奇妙な大作がいかに到達するのかという、その過程の方なのである。わたしたちはそのためにもう少し回り道を必要としている。

「向こう側」の登場 — メディア的なものの表象と性

プライベートなシステムを村上春樹の思想の原点として、あるいはまた小説やエッセイの常数として定位するときにはじめて、彼の小説群を貫く縦糸が、広い意味でのコミュニケーションの問題をめぐるようになってきたことが明らかになってくるだろう。プライベートなシステムにコミュニケーションが不足しているというわけでは必ずしもない。むしろ公的に承認され意味づけされた欲望をひとまずは括弧に入れて世界を見るとき、この世界のおよそあらゆる局面で、相互に等価な、無数のシステムが息づき、密かな関係を結んでいるともたしかに言えるのであって、それこそがとりわけ初期の小説のクールな会話や比喩が鮮やかに開示したものなのである。美しく切られたサンドウィッチが、動物たちが、フランス料理店の給仕と野球のダブルプレーが、プライベートなシステムとして見れば相互にまったく等価であり、少なくとも比喩の世界ではコミュニケーションが可能なのだ。けれどもこれがコミュニケーションであるとすれば、それは発見され結びつけられた次の瞬間には、何の展開も見せずにそのままあたかも〈風の歌〉のように消え去ってしまうような性格のものだ。それは本当にコミュニケーションの名に値するのか。そこにはあの電話の謎の女が言うように「何か致命的な死角」があるのではないか。あるいはひとりの女の子が僕に言うように、そんなにプライ

ヴェートなシステムを後生大事に守りたいなら「靴箱の中で生きればいいのか。僕はどこにも繋がっていない」という押し殺された悲鳴のような問いかけが、次第に作品の中で色濃くなっていく。けれども何か公的な性格の、あるいは少なくとも小説が登場人物なり語り手なりに担わせる直接的な欲望に、コミュニケーションを基づかせることはできない。プライベートなシステムは、あくまでプライベートなものとして死守されなければならないのだ。わたしたちはこの地点で、村上春樹のプライベートなシステムの思想が、そこに必然的に孕まれる困難さを、メディア時代の文学が負わされた条件の方へ投げ返していくさまを想定することができる。簡単に言えば現実世界の僕、「こちら側」の僕は、あくまでもプライベートなシステムの原則に固執する。がその固執が孕むある名指されないコミュニケーションの欠如は、「向こう側」からやって来る、あるいは僕が「向こう側」で経験する、あらゆる意味での〈繋がり〉の超自然性、けっしてその理由を僕が知ることができない超自然性に転倒して投影される。

こうした意味での「向こう側」は、クロニクル以前にもしばしば電子メディアの表象と直接に結びついて物語化されていた。そもそも「僕はどこにも繋がっていない」という『ダンス・ダンス・ダンス』の悲鳴じたいが、圧倒的な電話のイメージの支配下に置かれている。この小説で一種の幽霊と化している羊男の役目は「繋げること」なのだが、そのために持ち出される比喩は「配電盤」なのである。『1973年のピンボール』にもまた、どこの家にもあるはずなのに僕だけがその存在に気づいていない、一種カフカ的な「配電盤」なるものが登場する。そしてこの「配電盤」の「お葬式」なる儀式をもって始めて、僕にはスペース・シップという日本には一台しかないピンボールマシンを探索する欲求が忽然と芽生え、ストーリーが動き始める。処女作『風の歌を聴け』にもストーリーと呼べる人の出会いがあるとすれば、それは〈ラジオのリクエスト番組〉によって、かつての同級生の女の子から僕にリクエスト曲がかかってきたことに起因する。あるいは『海辺のカフカ』で主人公を「向こう側」と、少女のままの過去の佐伯さんと結びつけるのは、「海辺のカフカ」というタイトルの〈レコード曲〉であるといった具合だ。

とはいえ春樹の「向こう側」は、たんに電子メディアの表象や諸特性と接

続されることで、プライベートなシステムに固執する〈僕〉の視線の外部で、いわば一種の異界のようにして人々を出会わせストーリーを展開させるだけではない。もしそれだけならば「向こう側」とは、メディア時代に適合する小説の現代的なひとつの結構を示すだけであって、いまだ村上春樹という個性的な文学の、不可欠な要素でありまた繰り返し解決を要求する問題とはならないだろう。コミュニケーションの直接性が「向こう側」に仮託されてしまうこと、言い換えれば「こちら側」ではプライベートなシステムによって常にくくり出され逃げ水のように逃れ去ってしまうことは、翻って春樹の文学に、一見したところむしろあまりにもクラシックで普遍的な、二つのモチーフを系譜化する。性と死がそれである。

性はなぜプライベートなシステムにとって解きがたい難問になるのか。非常に簡単に言ってしまうえばそれは、人は性／愛のコミュニケーションの関係に入るとき、もはや欲望の直接的な共有は括弧に入れ、相手を閉ざされたひとつのプライベートなシステムとしてのみ受け入れるというわけにはいかなくなるからである。村上春樹はどうこの問題を扱おうとするのか。一方で彼は自己の思想的原則にあくまで忠実に、性さえもプライベートなシステムのひとつにすぎないものとして描こうとする。たとえば『世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド』で並はずれた大食を披露する図書館司書の女の子にとって、セックスは食事に比べれば「デザートのようなもの」にすぎない。『ダンス・ダンス・ダンス』では、僕とヒロインのクライマックスの性行為は次のように描かれる。「暗闇の中で僕は彼女の体の隅から隅までをひとつひとつ確かめていった。肩から、肘、手首、手のひら、そして十本の指の先まで。僕はどんな細かいところも抜かさなかった。僕はそれを指で辿り、そこに封印するみたいに唇をつけた。そして乳房と腹、脇腹、背中、足、そんなひとつひとつの形を僕は確かめ、そして封印をした。そうしなくてはならなかったのだ。そして僕は彼女の柔らかな陰毛を手のひらでやさしく撫で、そこにも口づけした。かっこう。それから性器にも」。性行為はここで、たとえば『午後の最後の芝生』での芝刈りのアルバイトと比べて何ら選ぶところがない。どちらもそれ自体のプライベートな目的のために、几帳面に、まさしくシステムティックに果たされなければならないひとつの行為

なのだ。およそ村上春樹はシステムを描出するためのリスト化の達人なのだが、たとえば野球中継のコマーシャルやフランス料理のディナーが、何のコメントや感想もはさまずにリスト化されるように、ここでは性行為における身体の各部がリスト化されている。要するに性行為もこうした描写では、他のあらゆるシステムとどこまでも等価な、プライベートなひとつのシステムなのである。それがあくまでひとつのシステムであり、システムである以上プラグマティックな目的を持つことを示すために、多くの場合「僕」は〈勃起したかどうか〉を律儀に報告したりもする。

けれどもまさに性に対するこうした等価で即事的な態度が、他ならない欲望の他者との共有の場である性の領域においては、さらに言えばその欲望の社会的位置づけが難しいからこそ、多くのタブー化が存在するこの領域においては、他のどこにも増してラディカルなものになるのと同時に、何か並はずれて不自然であり緊張を強いてくるのだ。鈴木和成の村上論の言葉を借りれば、それはまるで死体を描写しているようなりスト化であり即事性だと言っていいのかもしれない。要するにここでは、欲望があるべき場所に欲望がなく、欲望の共有がプライベートなシステムを開き展開させるはずのところ、逆にシステムが欲望をそこに在るものとして「確かめ」「封印」してしまうのである。けれどもし封印の下に欲望の共有が実はないのだとしたら、それはどこに行くのか。システムに接続されそれを展開させるすべを奪われた欲望は、不条理で抗しがたい性欲の直接性として「向こう側」に現われるだろう。しかもなぜかしら男性としての「僕」をでなく、一連のヒロインたちにふりかかる悲劇としてやってくるだろう。簡単に言えば彼女たちは、システムと欲望の分裂を、「こちら側」と「向こう側」の自己の分裂として、あるいはもっと単純化すれば、心と性的欲望の分裂として引き受けるのである。

言うまでもなく心と性的欲望の分裂とは、それ自身として見れば取り立てて個性的な主題ではない。それがためにこの主題が、たとえば『ノルウェイの森』に関して論じられることはほとんどないといっている。だがこの、愛について、さもない時代について、様々な解釈ができるだろう「100パーセントの恋愛小説」で、悲劇のヒロインである直子はなぜ死ぬのか。死に臨

む彼女は堰を切ったようにただひとつの事をしか語らない。自分の心は依然として死んだキズキのもとにあるはずなのに、なぜ自分の体は僕との最初の夜に感じてしまったのか、それも「頭の中がとろけちゃいそうなくらい。この人に抱かれたまま、一生これやってたいと思ったくらい」感じてしまったのか。彼女はそれは「二度と戻ってこない」ものなのだと断言する。そして「私はただもう誰にも私の中に入ってほしくないだけなの。もう誰にも乱されたくないだけなの」という言葉とともに死に向かう。つまり彼女は性的欲望とともにあらゆるコミュニケーションを拒絶し、そのことで自己というプライベートなシステムの閉ざされた維持を、死として選択するのである。けれどもなぜ彼女にとって官能はかくも露骨であり、同時にまた「二度と戻ってこないもの」として表象されなければならないのか。おそらく村上春樹の作品世界が、あらゆる事象から欲望の直接性を捨象し、プライベートな諸システムを現出させる視線を徹底化させればさせるほど、捨象された欲望はただひとつの、もはやあらゆる媒介を拒絶した露骨で理不尽な欲望の直接性として回帰してしまうのだ。それが彼の悲劇のヒロインたちを繰り返し襲う、限りなくエスに似た性的欲望の不可避性なのだ。

春樹の作品世界のもうひとつの不可欠なモチーフである死については、別の機会に譲ることにしよう。いずれにせよわたしたちはここでようやく、『ねじまき鳥クロニクル』に本格的に向き合うためのかなり長い予習を終えたことになる。なぜならプライベートなシステムと性欲として回帰する欲望との分裂として見たとき、ヒロインのクミコはまさに直子の運命を引き継ぐ者であり、かつこの分裂の絶対的な強度は、メディア時代の小説としてのクロニクルでは、「こちら側」と「向こう側」、現実世界とメディア空間とに引き裂かれたクミコとして、きわめて明瞭かつ図式的に展開されているからだ。ところでこれだけのことを小説として実現させるためだけなら、ある意味で村上春樹のラディカルな思想も、その小説家としての独特な能力も必要とされていないともいえる。〈心〉を現実世界に、放縦な性的〈欲望〉をメディア空間にひとまず定位し、あとは物語的活劇が両者を何らかの形で架橋すればすむはずだからだ。もちろんこの分裂や架橋が思想的リアリティーを持ちうるのは、その基底にプライベートなシステムがラディカルに定位されて

いるからにはちがいない。だがおそらくそれだけではない。本当はクロニクルにおける分裂の線は、けっして物語として対象化され語り手である「僕」によって名指される、「こちら側」と「向こう側」の間にだけ走っているのではない。そうした「こちら側」と「向こう側」を往還して展開される小説の事象の決定的な部分が、あたかもその背後のもうひとつの〈向こう側〉から動かされているかのようなのであり、そうした力によってはじめてこの明瞭すぎる図式と架橋はある特異なりアリティーを獲得しているのだ。そしてこの小説がメディア時代の文学として他に抜きん出た位置を占めることを言うためには、そうした〈向こう側〉とその意味こそが、最後には解き明かされなければならないだろう。

4. クロニクルの謎を解く ― 〈向こう側〉のストーリー

直子とクミコ、キズキと綿谷ノボル

先にわたしたちは、『ねじまき鳥クロニクル』の主要なストーリー、僕とクミコと綿谷ノボルのストーリーを検討したときに、たしかに物語的興味を引っ張っていくように見える綿谷ノボルの謎というものが、小説の最後でもけっして解かれないうこと、逆に小説のかなり早い段階で提示された「向こう側」の絶対的な悪役として、僕によってひたすら図式的に確認されたままで終わることを見ておいた。わたしたちはある程度まで、彼の悪役としての絶対的な性格、とりわけその基底をなす女性から放縦な性欲を引き出す能力を、春樹の小説世界における性的欲望の理不尽な直接性に関係づけて了解することができる。けれどもそう了解したとたんに、性的欲望の直接性は綿谷ノボルもろとも〈悪〉の側に、「綿谷ノボルの側」に単純に割り振られ、そして綿谷ノボルはといえば金属バットで殴り殺され打倒される性的変態としての、張り子の人形の役回りしか残らないことになる。わたしたちはここで再び、クロニクルの奇妙なアンバランスさに送り帰される。悪役綿谷ノボルを中心に見れば、それはどこまでも善と悪との明快で図式的な活劇でしかない。けれども僕とクミコの愛の問題として見たときには、小説ははるかにニュアンスに富んだ重量のある体験を物語っている。そしてストーリーをそれとして

読む限りでは、綿谷ノボルはそのままではこうした体験のニュアンスの中にはなかなか組み込まれようとしなない。

わたしたちは僕—クミコ—綿谷ノボルの間で展開されるストーリーを、僕と綿谷ノボルの対立からではなく、クミコを中心とした僕と綿谷ノボルの関係から読み解くべきなのだ。そう考えれば村上春樹はかつて、同じような人物配置による小説を書いていたことに気づくのは難しくない。僕—直子—キズキの関係としての『ノルウェイの森』がそうである。

いまかりにこの三者の関係を中心にして、『ノルウェイの森』のストーリーを簡単に要約してみる。

【『ノルウェイの森』のストーリー】

高校生の僕は、キズキと直子の幼なじみカップルと三人で親密な交際をする。キズキの唐突な自殺。東京の大学に入った僕は、直子と再会し彼女の誕生日の夜に結ばれる。その後、直子は精神に変調をきたし京都の療養所に入院。直子不在の間に僕は緑と知り合い、惹かれ合うようになる。直子は症状が悪化し自殺する。

一見したところこのストーリーは、クロニクルのそれと少しも似ていない。けれどもこのストーリーを念頭に置きつつ、両作品のヒロインとしての直子とクミコに焦点を絞って両者を対比させると、たぶん印象は一変するだろう。

	ノルウェーの森=直子	ねじまき鳥クロニクル=クミコ
家族構成	理想の姉の自殺	理想の姉の不可解な死
	キズキ（幼なじみ）は直子と性的関係を持ってない	綿谷ノボル（兄）は女性と正常な性的関係を持ってない
僕を拒む精神状態	深い沈黙：キズキが忘れられない	深い沈黙：おぞましい綿谷家の血筋と兄？
性経験	僕が最初の相手	僕が最初の相手
心と性の分裂	心：キズキ 官能：僕	心：僕 官能：行きずりの男—綿谷ノボル
分裂の結果	自殺	家出

両者の類似性にはいささか驚かされる。

この類似性が意外だとしたら、ひとつにはこの対照表が露骨に両ヒロインの〈性〉に焦点を当てて作られているからでもあるだろう（この場合「家族構成」は広い意味での〈性〉に包含される。たとえば〈幼なじみ〉が〈兄〉と等価であるように対比されるのは、ヒロインにとって性的に成熟する前に親和的であった異性、という観点からである。『国境の南、太陽の西』での僕とヒロインの関係もこの範疇に含まれる）。だがこの対照が意外な、小説の印象から直ちには辿れないものになっているのは、何とんでも『ノルウェイの森』のキズキと『ねじまき鳥クロニクル』の綿谷ノボルとが、読み手に与える共感からいってまったく似ても似つかない人物だからだろう。前者は僕の親友であり、高校時代の終わりに不可解な自殺をとげ、僕と直子に一生忘れえないショックを残す。他方は絶対的な悪役であり、性的な変態または異常能力者である。心と性の分裂に見まわれることでクミコが直子の継承者であるとしても、どうして綿谷ノボルがキズキでありうるのか。

この対照表にはもう一つのポイントがある。それはもし心と性の分裂という点で直子＝クミコであるなら、他方でキズキ＝綿谷ノボルという一見不可解な等式を承認するとするなら、他ならないヒロインの心と性の分裂に関して、両作品では「僕」と「キズキ＝綿谷ノボル」の演じる役回りが完全に入れ替わっていることである。逆に役回りからいえば、たとえば『ノルウェイの森』において直子に理不尽な性的欲びを与える「僕」は、『ねじまき鳥クロニクル』における「綿谷ノボル」なのだということになる。あるいは両作品の「僕」は、対照表からいっても通底性があるのだから、結局は『ねじまき鳥クロニクル』の「僕」は、同時にまた「綿谷ノボル」でもありうることになるだろう。

名前の変遷

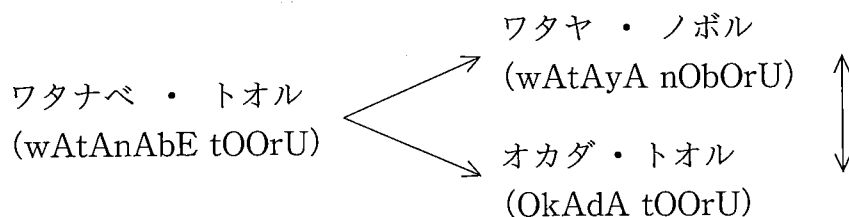
わたしたちはこのことを論証するために、対照表のやり方をもう一歩進め、春樹の小説における登場人物の名前の、ある奇妙な変遷の系譜を辿ってみる。最初に1985年の短編『ファミリー・アフェア』では、僕と妹の親密な関係に突如として割り込んでくる妹の許婚者の名前が「渡辺昇」である（この平凡

な名前は、『ノルウェイの森』以前の全ての小説において、登場人物が普通の姓名を持つほとんど唯一の例であり、その点でやたらに目立つ。この短編でも僕と妹には名前がなく、渡辺昇の人物は「渡辺昇」という平凡な名前がそうであるように、僕と妹が醸し出す春樹的な都市生活者の雰囲気から徹底的に浮きまくっている)。次に1986年の『ねじまき鳥と火曜日の女たち』だが、この短編がほぼそのまま『ねじまき鳥クロニクル』の第一章となっていることにはすでに触れた。だがその数少ない異同のひとつはまさに名前にかかわるのであって、この短編では消え失せた飼い猫の名前、すなわち妻の兄の名前は、「ワタヤ・ノボル」ではなく「ワタナベ・ノボル」である(ちなみにこの短編でも僕と妻は名前を持っていない)。その次に「ねじまき鳥」の短編版と長編版を挟む形で、1987年の『ノルウェイの森』が来るわけだが、この小説で村上春樹の「僕」に初めて、「ワタナベ・トオル」というフルネームが与えられる(しかし作中では一貫して性の「ワタナベ」で呼びかけられ、フルネームが記載されるのは一カ所だけ)。最後に長編版『ねじまき鳥クロニクル』では、「綿谷ノボル」が登場するのと並んで、彼と敵対する僕のフルネームは「岡田トオル」である。

もう一度整理すれば、兄妹と妹への求婚者という類似した人間関係の構図を持つ4つの小説において、以下のような名前の変遷があることになる。

『ファミリー・アフェア』	渡辺昇 (求婚者=許婚者)
『ねじまき鳥と火曜日の女たち』	ワタナベ・ノボル (兄)
『ノルウェイの森』	ワタナベ・トオル (求婚者=恋人)
『ねじまき鳥クロニクル』	綿谷ノボル (兄) 岡田トオル (求婚者=夫)

基本的には同じひとつの名前が、兄と求婚者という対称的な二つの役柄の間をキャッチボールのように行ったり来たりしている。わたしたちはここから、『ノルウェイの森』と『ねじまき鳥クロニクル』の三つの名前の中に、次のような関係を想定してみることができる。



『ノルウェーの森』の「ワタナベ・トオル」は、幾分かは「ワタヤ・ノボル」であり幾分かは「オカダ・トオル」でもある。また「ワタヤ・ノボル」と「オカダ・トオル」は、母音配置がほぼ同一といってよいほどよく似ている。名前の分析は、両作品をヒロインを中心に見た対照表とまったく同じような、アイデンティティの錯綜を物語っている。

だが『ノルウェーの森』のキズキは、どうして何の共感も読者に呼び起こすことがない、絶対的な悪役の綿谷ノボルになりうるのか。わたしたちはここでは名前の他に、人物の一特性の系譜に注目してみることにする。それは人物のメディア的能力の亢進とでも仮に呼べるものであって、この系譜では綿谷ノボルはその頂点に位置し、キズキにはほとんど見逃してしまうだろうような、その萌芽が認められる。そして両作品の間に書かれた『ダンス・ダンス・ダンス』の五反田君が、両者を媒介する存在になる。綿谷ノボルは異常な性的コミュニケーション能力を持っていると同時に、テレビのコメンテーターとして自己の議論を、あたかも催眠術でもかけるように万人に納得させる並はずれた能力を持っている。対して五反田君は、とりわけ女性の誰にも好感を与える、どんな役をやっても感じのいい映画俳優だが、それゆえにまた今ひとつ没個性的な俳優として描かれる。二人ともこうした特性と能力の代償であるかのように、私生活では失敗した結婚生活を経てきている。他方で五反田君は、親友でこそなかったが僕の中学の同級生であり、思いもよらないきっかけから——行方を探しているかつての恋人が、端役として彼と共演している映画を偶然に見たことから——十数年ぶりに再会し、共感を深めることになる。関係の親疎こそ転倒しているが、学校生活の終わりと共に僕の前から完全に姿を消す点では、キズキと対応しているといえるだろう。五反田君はいわば映画的・メディア的存在として、蘇ったキズキなのではないか。そしてキズキ自身にはこんな記述がある。

三人でいると、それはまるで僕がゲストであり、キズキが有能なホストであり、直子がアシスタントである TV のトーク番組みたいだった。

後に僕は直子から、三人でのデートはとりわけキズキにとってひとつの救いであったこと、二人だけだと気詰まりに陥ることが多かったことを告白される。気詰まりはこの場合、直子に対するキズキの性的不能をも含んでいる。キズキには性的能力の代償のようにして、メディア空間を支配する能力の萌芽がきざすのだが、綿谷ノボルはその能力をいっそう亢進させると同時に、性的不能をも性的に異常な能力に転化させた存在になりおおせているといえよう。

もう一つの心理劇

『ねじまき鳥クロニクル』を『ノルウェーの森』と対比させるとき生じてくる、人物のこうしたアイデンティティの揺れや変遷は何を意味しているのか。このことをもっとも明瞭かつ露骨な形で示すために、わたしたちはクロニクルの主ストーリーを、これらアイデンティティの揺れや変遷に照応する別のストーリーへ書き直してみることにする。そしてこのもう一つのストーリーなるものが、主ストーリーにおいては解消されないだろう違和感や謎を、どの程度まで解消してくれるか検証してみることにする。

【書き直されたストーリー】

『ノルウェーの森』のワタナベ・トオルは、『ねじまき鳥クロニクル』においてキズキの悲劇、直子との性的コミュニケーションの失敗を自己の問題として引き受けようとする。僕と直子＝クミコは結婚生活の出発に、二人を結びつけるキズキ＝綿谷ノボルの名前を、クミコの綿谷家からの独立の象徴である猫の名前とする。しかしこれはある不徹底な安定であり、直子＝クミコは僕に抱かれるときも何か遠くを考えている（キズキを思っている）。猫はある日いなくなり、直子＝クミコは心と性の分裂に襲われ、彼女は悪しき死者であり生を損なう記憶と化したキズキ＝綿谷ノボルの側（「向こう側」）にさらわれてしまう。僕と直子＝クミコは協力して、二人の人生

を損なうトラウマである死者キズキの記憶を消し去る、つまりは綿谷ノボルを抹消しなければならない。

わたしたちは手始めに先の対照表で「？」を付しておいた項目、クミコが僕に対して時に覗かせる、拒否的な精神状態の問題を見てみよう。幸福な結婚生活を送っていたにもかかわらず、「クミコの中に僕の入ることができない彼女だけの領域が存在していることを、僕はときおり感じないわけにはいかなかった」。何かの拍子にクミコはふと沈黙の中に沈んでしまい、ある程度の時間が経過するまでは心ここにあらずという風になってしまったからだ。表面上のストーリーに従えばクミコはこういう時、忌まわしい性的変態の兄と同じ血をひいている自分自身におびえ、自分にもいつかそうした性的欲望が発現するのではないかという不安に襲われ、そのことを僕に言い出せなかったのだということになるだろう。がそうした多分に猟奇的な〈お話〉に乗ることをいったんやめれば、彼女のこの沈黙は、僕にも言い出せないほどいまだに心を深く捉え、一種のトラウマと化しているかつての恋人の記憶、つまりは直子にとってのキズキにかかわるのではないかという推測が成り立つ。僕はクミコの沈黙を「まるで道を歩いていてすとんと落とし穴にはまりこんでしまうみたい」と形容するが、この「落とし穴」はそう考えると、『ノルウェイの森』冒頭での非常に象徴的・夢幻的な直子との会話に出てくる井戸、野原のどこに口を開いているかわからない危険な落とし穴のような井戸の喩えと重なりあってくる。

次にわたしたちは、クロニクルのクライマックスである、夢幻的なクミコ救出劇を俎上に載せてみる。この救出劇のひとつのポイントは、クミコが自分の顔を照らさないよう執拗に僕に頼むことであり、この要請はむろんわたしたちに、神話に語られる冥界からの妻の救出劇、古事記のイザナミ・イザナギやギリシャ神話のオルフェウスを思い起こさせる。いずれの神話においても妻の顔をけっして振り返って見ないことが、妻を連れ帰るための約束であり、そして神話ではいずれの場合も、夫はこの約束を破って救出に失敗してしまうのだ。けれども小説は最後の最後に、クミコの要請に大きな変奏を付け加えるのであり、この変奏が結局のところ、明白な神話からの引用を何

か口実のようなもの、ダミーめいたものに思わせてしまうのだ。というのもクミコが「それを見ちゃいけない」、「私を連れて返りたいのなら、見ないで！」とぎりぎりの切迫した口調で命令し懇請するのは、実は自分の顔を照らさないことなのではない。見てはならないのは、僕が今しがた金属バットで殴り殺した「ナイフの男」なのである。だが彼が「綿谷ノボル」であることは自明なのではないのか。なぜ「僕はそれが何なのか知りたい」と一方では激しく思い、他方で唐突なクミコの諫止をたちどころに「それは僕が見てはならないものなのだ」と了解してしまうのか。なぜ二人とも、ストーリーからすれば綿谷ノボルに決まりきっている対象を、この緊迫した場面では「それ」としか名指さないのか。

もし「それ」が綿谷ノボルでしかないとしたら、床に死んで動かない彼が、たとえどんなに想像を絶しておぞましい姿だとしても、それを見るのが僕にとって何かの危機を意味したり、あるいはクミコの救出を決定的にだめにしてしまうことなどないだろう。だが光に照らされる「それ」の顔が、綿谷ノボルであるとともにキズキでもあるものの顔だとしたら、死の長い記憶の果てにおぞましく変形してしまったキズキの顔だとしたらどうか。そしてそれはある意味で僕自身の顔でもあるとしたらどうか。「それ」は僕も僕とキミコ＝直子の関係をも、もはや克服しがたい危機に導くだろう。そして『ねじまき鳥クロニクル』という奇妙な物語自体が、その最初から隠匿されていた消失点を晒し、瓦解することになるだろう。

なぜ綿谷ノボルは三度殺されるのか

わたしたちはこの地点から振り返るときようやく、この救出劇と殺人のシナリオが孕んでいる重大なポイント、すなわち僕は綿谷ノボルを一度ではなくある意味で二度殺すのだという奇妙さを、僕すなわちワタナベ・トオル＝オカダ・トオルの心理劇として了解できるように思える。僕は金属バットで「それ」を殴り殺す前に、夢幻的なホテルのロビーで、政治家綿谷ノボルが暴漢に襲われ生死が危ぶまれる重傷を負ったというテレビニュースを目にする。ホールで同じニュースを見ている人々は「僕が綿谷ノボルの義弟であることを、そして僕が彼に良い感情を抱いていない(あるいは憎んでさえいる)

ことを（・・・） どういうわけか既に承知しているようだった」。彼らは僕を執拗に追跡してくる。僕は自分はやっていない、人々はテレビの言うことをそのまま信じている、と心で弁明する一方で、「僕の中の激しい憎しみが僕の知らないうちにそこまで歩いて行って、力を振るったのかもしれない」とも思う。テレビに放映されてしまうこの偽の殺人（実際には綿谷ノボルは脳溢血で倒れる）は何なのか。なぜ僕はこの殺人の責を必死で否認しようとするのか。あるいはそもそもなぜ僕は綿谷ノボルをかくも憎み（この憎しみという感情は僕のクールな性格において例外的であり突出している）、人々はそのことになぜかたやすく気づいてしまうのか。クロニクルが設定する綿谷ノボルの存在からは、僕のかくも激しくアンビヴァレントな感情は理解できないだろう。そこでは彼は要するに絶対的な悪として僕に対立するだけであり、僕の憎しみはたんに正当なものであって、暴行の責を帰されようと帰されまいと（警察に捕まるという実際的な問題をさておけば）、心理的には僕に何ら問題でないはずだ。けれども僕の綿谷ノボルに対するこうした心理的に奇妙な関係の背後には、実は『ノルウェーの森』における僕のキズキに対する心理的關係が隠されているのだと解釈すれば、事態はまるで違った様相を呈してくる。そこにはまずキズキの自殺に対する僕の、当然想定されるだろう自責の念というものがある。遺書も残さず自殺したキズキと、最後に会って言葉を交わしていた親友、それもほとんど唯一の親友は僕だった。さらには頻りに繰り返された三人のデートから、僕はそれ以前にキズキと直子の性的に難しい関係に思っていたべきだった。自責の念は、キズキの死後に直子を抱くことで倍加されただろう。象徴的に言えばそれは、僕がキズキの自殺をキズキの挫折として確定してしまうこと、つまりは僕がキズキを殺すことに等しい。そしてこれらすべてを、僕のキズキに対する憎しみが覆うことになるだろう。なぜなら直子との関係が深まっても、彼女の心は依然としてキズキのもとにあり、結局はそのために直子は自殺という形で僕から奪われてしまうからだ。

もちろん『ノルウェーの森』自身には、こうした想定されうる心理劇については何一つ書かれていない、というか完黙を貫いているのであり、それがこの小説の切々とした美しさであるといってもいい。「でもいいよ、キズキ。

直子はお前にやるよ。直子はお前の方を選んだんだものな」という言葉の背後に、キズキの自殺への自責の念も、象徴的な意味で自分がキズキを殺したことも、そしてキズキへの憎しみも、押し殺してしまいたいのだ。だとすればキズキに関してこうして抑圧された思いのすべてが、クロニクルのホールの場面では、転倒し膨れ上がった形で噴き出してくるように思われる。僕がキズキを殺したのだという自責の念も、キズキに対する僕の憎しみも、僕が自分自身に対して絶対に認めたくない感情だからこそ、綿谷ノボルの殺人はテレビ放映され、人々は僕がその犯人であり、僕が彼を激しく憎んでいることをたちどころに悟ってしまう。あるいはわたしたちは解釈をもう一步進めてもいい。そもそもなぜ心を所有するか性を所有するかに関して、直子＝クミコを間に挟んだ、「僕」とキズキ＝綿谷ノボルの関係が両作品で逆転してしまうのか。性に失敗したキズキの悲劇を、クロニクルの「僕」が引き受けるのだと言えはなるほど聞こえはいい、が裏を返せばそれは、〈僕〉が今は直子＝クミコの心をしっかりと自分のものにしていうということでもあり、かわりに直子を死の側にさらっていったキズキの力は、悪役綿谷ノボルの性的な異常能力に転化されてしまっているということでもある。だとすればテレビ殺人に対する僕の動揺した反応は、そもそも『ねじまき鳥クロニクル』という物語じたいが、〈僕〉の偽装された願望充足でもあったことに由来する反動、一種の揺り返しだと見なされうるだろう。

だとすれば第二の殺人、心理的な操作や劇におけるテレビニュース上の第一の殺人とは異なった殺人は、どのように僕になされなければならないか。やはりそれはなされなければならないのだ。さもなければキズキという死者の記憶のトラウマから解放された、僕とクミコの持続する愛は考えられないのだから。しかしそれはもはやキズキと僕の役割の置き換えといった、心理的な想像上の操作であってはならないだろう。「想像することがここでは命取りになるのだ」し、僕を導くのは「憎しみからでもなく恐怖からでもなく、やるべきこととしてそれをやらなくては」ならないという思いなのである。僕とクミコがキズキという死者の記憶から解放されるということは、死者の記憶を操作しつつ綿谷ノボルの物語を紡いできた〈僕〉からも解放されることなのであって、だからこそ見てはならない暗闇の「それ」の顔とは、おそ

らくまた僕自身の顔でもあるのだ。

けれども僕とクミコの綿谷ノボルからの解放は、僕のこの第二の殺人によっても完全なものにはならない。そこには第三の殺人、クミコによる殺人が付け加わらなければならない。最後にわたしたちは、クミコが僕への手紙で、この最後の殺人をどのように語るか見ておくことにしよう。

私にはもう時間がありません。タクシーが表で待っています。私はこれから病院に出かけなくてはなりません。私はそこで兄を殺し、そして罰せられなくてはなりません。不思議なことですが、私はもう兄のことを憎んではいません。今の私はただあの人の命を、この世界から消し去らなくてはならないと静かに感じているだけです。あの人自身のためにもそうしなくてはならないと思うのです。それは私が、私の命を意味あるものにするためにも、どうしてもやらなくてはならないことなのです。

この述懐を流れる、裏に激しい感情を押し殺した淡々とした平静さは、クミコと綿谷ノボルの物語にはまったく組み込むことができない。もし綿谷ノボルがたんに世界に害をもたらす絶対的な悪役であるだけなら、その打倒が「あの人自身のため」でもあるかどうか問う必要はないだろうし、もし彼を一人の人間、哀れな兄、哀れな性的変質者として捉えるなら、「あの人自身のため」にその命を奪うというのはそれでも恐ろしい傲慢だろう。だがわたしたちはこのきわめて印象深い、クロニクルの掉尾を飾ると共にまたその活劇からすればまったく不可解に浮き上がった平静さを、クミコと綿谷ノボルのではない、直子とキズキの関係を語る言葉として読めば容易に了解することができる。そしてそのためには上述のセリフのたった一箇所を、すなわち「あの人の命」を、「あの人の記憶」へと置き換えればいい。〈直子〉が自分の「命を意味あるものにするため」には、キズキの記憶を「この世界から消し去らなくてはならない」、それも「あの人自身のためにもそうしなくてはならない」、そう思うことができる地点に『ねじまき鳥クロニクル』という恐るべき試練を経た〈クミコ〉は立っているのだ。だが直子はキズキを「憎んで」いたのか。おそらくそうだろう。たがいに愛し合いながら、しかし性的行為に

は失敗したままで、自分を置き去りにするように自殺した彼を、直子が憎まないことがあるだろうか。もちろん直子はキズキに関して、非難の言葉は何一つ語らない。彼女はすべてを自分の不感症のせいにし、あの夜に僕に体を開いた自分を責め、ひいては僕を責める。それは僕が心理的に想定されるキズキへの憎しみを完黙し、抑圧してしまうのとまったく照応した完黙であり抑圧ではないのか。二つの小説を連続した心理の劇として読むならば、『ノルウェーの森』で完黙され抑圧された僕と直子のキズキへの憎しみが、『ねじまき鳥クロニクル』における綿谷ノボルという怪物を産み出している。綿谷ノボルとは僕とクミコを決定的に結びつけていると同時に、その結びつきを決定的に損なってもいる二人に共通のトラウマなのであり、したがって彼の象徴的な殺人は、二人がそれぞれに、それぞれの心の決断として行わなければならないのである。神話の世界でのように、夫が何かのルールを守ったり破ったりしながら、一方的に妻を冥界から救出すればすむ話ではないのだ。僕は自分の「やるべきこと」を心理的な憎悪と恐怖を乗り越えて果たす。けれどもその呼びかけに応じて、直子＝クミコもまた、同じような決断を下すのかどうかは僕の方の内にはない。一つの困難な決断に応える、もう一つの別の困難な決断という地点で、持続する愛の物語としてのクロニクルは終わっている。いずれにせよそれは、プライベートなシステムという出発点や、その完璧な理解という偽の問題から振り返れば、はるかに遠い地点に立っていることはまちがいない。

5. 歪められたアイデンティティ

猫の名前

さて、わたしたちはようやくこの、ずいぶん変わったクロニクルの謎解きをやめ、そうした謎解きの読み方そのものについての内省を行うべき段階に来た。簡単に言えばわたしたちはこの小説をまるで推理小説のように読むことで、「綿谷ノボル」という〈犯人〉の正体が『ノルウェーの森』のキズキであると主張し、この〈犯人〉から逆算して、小説中のいくつかの謎を解き明かしていったことになる。けれども推理としてのこの読解は、何か非常に

特殊な、普通ならひとつの独立した小説にけっして適用してはならないような性質のものだ。クロニクルを読むために『ノルウェーの森』を参照する。もちろんそうした読解は、作家論的な小説の〈解釈〉においてはごく一般的に行われる。ほとんど誰でもいいのだが、たとえば村上龍の『愛と幻想のファシズム』におけるトオジとゼロは、その前作『コインロッカー・ベイビーズ』でのキクとハシの変形であることは、両作品を読めばだれにも一目瞭然だろう。わたしたちは人物配置のこの共通性から、たとえば村上龍の反市民社会的な思想の展開においては、疑似ファシズム的な生物学的強者（キク→トオジ）の要素と、デカダンの芸術家（ハシ→ゼロ）の要素が共に必要とされていて、ただ『ファシズム』においては後者の要素が次第に後退してくる、といったような〈解釈〉を組み立てることができる。だがこの〈解釈〉は、『ファシズム』のトオジという登場人物の〈正体〉は『コインロッカー』のキクなのだと、〈推理〉することなのではまったくない。それはある作家の複数の小説が、同じひとつの思想的布置から生まれる結果、類似し比較可能な人物の配置や関係を産み出すという通常の事態なのであって、別の言い方をすれば解釈されるべき思想的布置は、個々の小説において何かの謎としてふるまっているわけではないのである。

もちろんわたしたちは村上春樹についても、『ノルウェーの森』にリアリズム小説的な形で定着された僕—直子—キズキの物語が、いわば原物語として彼の思想的布置を象徴するものなのだと主張してみたくなる誘惑に駆られる。けれどもわたしたちが綿谷ノボルとキズキの関係においていま問題にすべきなのは、そうした思想的布置としての原物語の意味なのではない。『ノルウェーの森』という原物語がなぜ、思想的布置としての通底性をいわば越えてしまう形で、『ねじまき鳥クロニクル』という独立した小説の、人物のアイデンティティや出来事の意味に干渉し、結果として〈推理〉という通路をくぐることなしには、小説と原物語の関係づけが不可能になるように見えるのか。簡単に言えばわたしたちは、クロニクルでは原物語そのものが〈向こう側〉にある謎として小説に作用するのであり、そのことがこの小説のストーリーであまりにも図式的に設定された「向こう側」、「綿谷ノボルの側」と共鳴しこれを裏打ちしていると主張したいのだ。だが〈向こう側〉からの小説

自身への干渉や作用などといった現象が、具体的に小説のどこに認められるのだろうか。

わたしたちはここで、冒頭の電話の場面ですでに話題にされていた、クミコと僕の飼い猫の蒸発の問題を取り上げることにする。なぜかしらクミコにとってこの飼い猫の蒸発は、彼女と僕の関係にとって重大な危機を暗示するものとして当初から受け取られている。「すべてにはしるしというものがあるし、だから私はあのときになんとかいなくなった私たちの猫を探しだそうとしていたのです」。なぜ猫は二人の関係にとって、そんな重大な「しるし」でありうるのか。僕の回想の中でクミコは僕に次のように語る。「私も子供の頃から猫が飼いたくてしかたがなかったの。でも飼わせてもらえなかった。お母さんが猫嫌いだったの。これまでの人生で、何かを本当に欲しいと思ってそれが手に入ったことなんてただの一度もないのよ。ただの一度もよ」。クミコにとって猫を飼わせてもらえないということは、冷たい牢獄のような綿谷家でのこれまでの人生の象徴であり、逆に言えば猫を自由に飼える環境は、そこからの解放を意味することになるだろう。僕は「猫が飼いたいのなら、猫を飼える人生を選べばいいんだ。簡単なことだ。そうだろう？」とクミコに問うのだが、この言葉は同時に僕の気の利いたプロポーズの言葉となっている。

だがそうしたいわくのある猫だとしたら、なぜその猫の名前がよりによって「ワタヤ・ノボル」、つまりクミコが独立を切望していたその当の家の名前、その家でももっとも忌まわしい存在であったはずの兄の名前になってしまったのか。実は僕はその理由を、小説のやはり第一章で笠原メイに説明してしまっている。

「女房の兄貴の名前なんだ。感じが似てるんで冗談でつけたんだよ」

もちろんこの「冗談」の軽さと、猫とその名前に付託された象徴の重さとは、著しい不均衡をなしている。むしろ〈僕〉は、小説で実際に物語られている以上のその重さを隠蔽するために、と同時にそうした重さを逆に微妙に暗示するために、敢えて軽さを装っているのだ、とそうフロイト的には言っ

てみたくなるどころだ。言うまでもなくこの不均衡さは、わたしたちのこれまでの謎解きの読解、ワタヤ・ノボルがキズキであると同時にオカダ・トオルでもあり、これらの関係がトラウマ的な記憶として僕あるいは僕によって語られる小説そのものから抑圧されているという心理劇的な読解にうまく符合する。だがここで改めて取り上げたいのは、そうした読解の裏付けとなる新たな証拠なのではない。もう少し微妙な問題、つまりそうした心理的読解が小説そのもので準備され生起する順序の問題なのだ。

というのも第一章で猫の命名の理由を冗談として説明する「僕」は、厳密に言えばいまだオカダ・トオルではない、つまり彼はいまだそう名づけられていないのである。電話の謎の女は「あなたにかけているのよ」と言うだけで僕を名指しはしない。そのことが初めて起こるのは、別の電話、加納マルタからの僕への電話の中でのことであって、しかも彼女はこの電話で「オカダ・トオル」の名前をはっきりとカナ表記で、「ワタヤ・ノボル」のそれと並列させている。だが二つの名前のこの類似性は、名指され浮上した次の瞬間に再び隠されてしまう。名刺に印刷された「加納マルタ」の名前の印象があまりに強烈だからだ。輪をかけるように「加納クレタ」という「漫才のコンビ」のような名前の双子の妹が、僕の家を訪問してくる。猫の由来、クミコと僕にとってのその象徴的な意味が物語られるのはその後の出来事だ。

要するにこの小説のいくつかの重要な名前、そのアイデンティティや小説中での機能、さらには事実のように物語られる出来事の創出といったものに、猫の名前＝妻の兄の名前である「ワタヤ・ノボル」は先行し、際立たせられ、それらを動かしている。あたかも小説の中心的なストーリーの運動にとって、この名前は〈向こう側〉から与えられ、小説はこの名前の可能性を最大限に展開すると共に、しかし最後にはその名前の意味を明示的に汲み尽くすことがないまま、再び〈向こう側〉に送り返してしまうかのようなのだ。もちろんわたしたちはここではその〈向こう側〉を、心理劇という別のストーリーとして露骨なまでに明示してみた。けれどもこの場合でも、別のストーリーなるものがクロニクル自身にとっては〈向こう側〉に存在していることに変わりはない。推理に不可欠な原物語としての『ノルウェーの森』は、書かれた小説としてのクロニクルの外部にあるストーリーと人物の関係だからであ

る。ワタナベ・トオルという固有名が、ワタヤ・ノボルとオカダ・トオルを産み出すという操作あるいはその推理は、両作品に通底する思想的布置には還元されることができない。

〈向こう側〉のプライベート化

わたしたちはたぶんここから一般化して、村上春樹の小説が読者をしばしば誘い込む読解の型、つまりなぜ彼の小説は、読者をオタク的な、記号的細部に拘泥した謎解きの読み方に引き込んでしまうのかについて語ることができるだろう。というのも彼の小説を多く読めば読むほど、小説相互の間に、意味があるのかないのか直ぐには判然としない符牒めいたものが数多くばらまかれていることが、次第に目についてくるのである。たとえばなぜあのホテルの部屋は「208」号室であり、この番号は『1973年のピンボール』の双子の一人と同じ数字なのか。あるいはなぜ失踪したクミコは「高松」から手紙を出し、『海辺のカフカ』の僕は磁石に惹かれるように同じ「高松」を目指してしまうのか。もちろんこれらの府牒には何の意味もないのかもしれない、それは久居つばきが言うように「とても熱心なファン」への——オタク的な読者への——作家の「サービス」に過ぎないのかもしれない。あるいはわたしたちはここから、ワタナベ・トオルとワタヤ・ノボル／オカダ・トオルの名前について試みたような、複雑な謎解きを試みるよう要請されているのかもしれない。そのどちらの態度が適切なのかは一概には言うことはできない。わたしたちが一般化して主張したいのはこういうことだ。こうした府牒の多くは、実際にその意味を推理できようとできまいとにかかわらず、意味ありげにふるまっている、なぜならそれらは個々の小説にとって完全に任意な、取り替え可能なものであるのにもかわらず、小説の語りは独特な仕方ではこれらの府牒に突き当たり、それに固執し、そこから折れ曲がっていくように見えるからである。つまりこれらの府牒も、登場人物の名前がそうであったように、小説の〈向こう側〉から放射されるアイデンティティを担っているのであり、ただそうしたアイデンティティに基づくもう一つのストーリーが、いつでも明示的に再構成されうるわけではないということだ。だがもうひとつ、わたしたちの推理的な読解と、オタク的な府牒の拾い上げには重要な共

通点がある。それはファンサービスというもつとも弛緩した形態であれ、あるいは心理劇というもつとも緊張した形態であれ、そうした読解は府牒に担われた〈向こう側〉を常に、村上春樹の小説群の照応関係において、すなわち〈村上春樹〉というひとつのプライベートなシステムにおいて示さざるをえないということであり、このことがこの作家の本来の思想においても、またその小説のメディア時代における位置に関しても、おそらく決定的なことなのである。

顧みればわたしたちは、『ねじまき鳥クロニクル』というこの小説を、メディア時代に適合しようとする文学のひとつの到達点として読むことを意図してきた。電話がこの小説に占める重要性、電話する主体のアイデンティティの浮遊、さらにはメディア空間の現実空間との平行性といった特徴は、それだけでかなり明示的に、電子メディアによるコミュニケーションの潜在的な特色をストーリー化したもののように見えた。つまりは「電話ボックスの女」と「電話するアン」の分裂が、現実のクミコと謎の女すなわち「向こう側」に捕らわれたクミコとの分裂に照応しているように見えた。わたしたちはまたこの小説に至る村上春樹の文学の展開を簡単に追い、プライベートなシステムという彼の思想的な原点が、欲望の直接性を排除することで成立すること、したがってそこでは欲望の共有による直接的なコミュニケーションが不可能とされること、このことがとりわけ性／愛のコミュニケーションという領域において、解決を要求する難問となって浮上することを見た。この観点から見ればクロニクルのクミコは、プライベートなシステムとしての心を「こちら側」つまり「僕の側」に、性という欲望の直接性を「向こう側」つまり「綿谷ノボルの側」に引き裂かれた悲劇のヒロインとして現われた。村上春樹の文学的あるいは思想的不可避性といっていいだろうこの分裂が、メディア空間が潜在的にもたらすアイデンティティの分裂と合致するところに、『ねじまき鳥クロニクル』は成立しているように見えたのである。

けれどもこう整理したときに、すべてはあまりにも図式的な活劇の内に収まってしまうことが、わたしたちを当惑させた。「向こう側」には「綿谷ノボルの側」として一方的に絶対的な悪の性格が割り振られ、クミコは何とかしてこの悪から救出されなければならない。しかし村上春樹の、近作になれば

なるほど前景に押し出されてくる「向こう側」の意味というものは、けっしてこうした図式的な救出劇で汲み尽くされることはない。第一に「向こう側」はメディア時代そのものに孕まれるアイデンティティの潜在的な分裂にかかわるのであり、第二にプライベートなシステムとの関連においては、そのコミュニケーションの限界線に浮上するもの、そこで括弧に入れられ欠落していった欲望の反作用的な回帰であるからだ。わたしたちはこの当惑から、この小説の表面的なストーリーが前景に押し出す善と悪、「僕の側」と「綿谷ノボルの側」の図式的活劇の背後に、この図式と活劇を〈こちら側〉として踊らせているもうひとつの〈向こう側〉を、主として『ノルウェーの森』を原物語として参照することで、あたかもそこに別のひとつの心理劇が隠されているかのように推理するに至った。

推理が要請されるためには、提示されているものが自己以外の何かを隠蔽し、そのことでそのアイデンティティが歪められていることが前提となる。「ワタヤ・ノボル」と「オカダ・トオル」という二つの名前はそのようにしてひとつの名前を隠蔽し、そのことでそれらのアイデンティティは歪み、ひいては小説の出来事そのものがこの歪みに巻き込まれるように歪んで展開していった。もちろん推理がある程度閉ざされ、〈向こう側〉がもうひとつのストーリーにおいて明示されれば、〈こちら側〉のこの歪みはある意味で解消されているのだともいえる。けれどもそれはあくまでも独立した小説の枠内ではなく、いくつかの小説間の府牒のような言葉や事象を介して、つまりは〈村上春樹〉とでも名指すしかないひとつのプライベートなシステムにおいて解消されるのである。わたしたちはここまで来て、プライベートなシステムがひとまわり大きな意味で、メディア時代における潜在的なアイデンティティの分裂と切り結ぶ最終的な局面に立ち会わされていると言っているだろう。長編小説としてのクロニクルは、持続する愛についての偽の問題の設定から、すなわち愛を理解に置き換え、理解をプライベートなシステムの完璧な把握に置き換えることから始められていた。そして僕のこうした志向性をあざ笑うかのように、一方ではクミコのプライベートなシステムは僕に把握不可能なほど分化した形態において現われ、他方ではどんな形態も知らない性の欲望の不条理な直接性が「向こう側」に彼女をさらっていった。持

続する愛が問題ならば、完璧に把握されたプライベートなシステムという理想は放棄されなければならない、そのメッセージははっきりしている。だがそれは同時に村上春樹の文学が、プライベートなシステムから決定的にわかれを告げる地点なのか。そんなことはない。なぜなら同じメッセージを形象化する小説そのものが、小説全体の〈向こう側〉から投げ与えられる様々な記号において折れ曲がり、それらを何かの府牒のようにして自身に組み込むことでしか進行しないのであり、そしてこれらが実際に府牒であるとしたら、その母胎である〈向こう側〉は、限りなく小説家〈村上春樹〉のプライベートなシステムと混ざり合ってしまうからだ。もちろん〈向こう側〉に浸透するこのプライベートなシステム、いわば個々の小説の環界ともいえるプライベートなシステムは、原理的に言えば完全に閉ざされることはないだろう。それが閉ざされるように見える例外的な緊張した事例が、わたしたちが『ノルウェーの森』とクロニクルの間で推理した心理劇だったのであり、またその弛緩した局面が誘発するのが、あらゆるオタク的な村上春樹の読解なのである。そしてその両極にまたがって、村上春樹の個々の小説は理想的には、〈向こう側〉の、したがってまたメディア時代が潜在的に孕んでいるアイデンティティの分裂の、ゆるやかで果てしないプライベート化を闘っているのではないか。〈向こう側〉があまりにプライベートに硬直してしまえば、たとえば『海辺のカフカ』にそういう嫌疑がぬぐい去れないように、衣装を変えた自己模倣に陥ってしまうという危険とそれは背中合わせかもしれないのだが。

コミュニケーションの奇術師たちとシナモンの手話

たしかにわたしたちは時として、春樹の小説世界のこうしたあり方にある徒労感を覚えるかもしれない。なぜここでは人物のアイデンティティや事象はこんなにも歪められ、あるいは散乱してしまい、そこでは明確なアイデンティティに基づいた直接的なコミュニケーションというものが生起しないのか。要するにもっと直接的に人物相互も、あるいはまた小説と読者もわかりあえることがないのか。けれどもそうした無媒介な直接的なコミュニケーションこそが、この小説において唯一とっていいほど明確に思想的に位置

づけされたもの、すなわち隠された心理劇を離れての「綿谷ノボルの側」という悪だったのである。政治家綿谷ノボルは、夢幻的なテレビ演説の中で、あたかも僕個人を批判するかのように自分の政治的信条をこう語る。複雑に見えるものごとも、その動機においてはきわめて単純なのだ。それが何を求めているか、それだけのことだ。動機というものはいうなれば「欲望の根」であって、大事なものはその根をたどることなのだ。そうすればすべてがやがて明らかになる。けれども愚かな人々は、永遠にその「見かけの複雑さ」から抜け出すことができない。綿谷ノボルが「見かけの複雑さ」と呼ぶのが、無限に分化して僕に現われるプライベートなシステムの複雑さだとすれば、「欲望の根」とは僕がそれらにおいて括弧に入れてしまった、欲望の直接性を現わしているだろう。彼が提案するのは僕とはまったく対蹠的な方法論、つまり分化するシステムの個々の形態を「見かけ」として無視し、欲望の直接性の方を十分に深く、システムの諸形態を収斂させるほどに深く探っていくことだ。そうすればただひとつの欲望の根を握りしめることで、君はすべてを理解しコミュニケーションすることができる、というよりすべてを制御し支配することができる。

綿谷ノボルが布教するのは、したがって欲望の直接性に関する強者の論理である。これに対して同じ直接性を弱者の論理として主張するのが、札幌と新宿西口とで二度、僕に超自然的な現われ方をするあのギター弾きであり、だからこそ僕は彼に対して綿谷ノボルに対するのと同じ、激しい理不尽な憎しみをいだいてしまうのだ。彼は和製フォーク、すなわち春樹にとって嫌悪すべき全共闘的なもの、その「共感」の音楽的象徴を奏でた後で、客にこう語りかける。人が歌うのは他者と痛みや喜びを共有する、共感する力を持ちたいからだ。それは簡単なことではないが、しかし不可能なことではない。たとえば人は自分の痛みは自分にしかわからないと言う。けれども自分はそうは思わない。誰かが本当に苦しんでいる光景を目の前にすれば、わたしたちもその苦しみや痛みを自分自身のものであると感じることがあるのだ。忌まわしいギター弾きは、「共感」を〈共苦〉という否定的なものの直接性に（全共闘的な思想をある意味で要約していよう）、〈共苦〉の直接性を感覚的に現前するものの直接性に置き換えてしまう。続けて彼が実演してみせるのは、

忌まわしくも無意味な、ホラー的な手品だ。場内の照明を落とさせ、蠟燭の炎の上に彼は自分の手をかざす。炎が手を焼くのが見え、肉が焦げるじりじりという音さえ聞こえそうな気がする。女性の客が押し殺した悲鳴を上げる。けれども場内がようやく再び明るくなると、むろん手には穴も開いていなければやけどの後もない。

要するに強者の論理にしる弱者の論理にしる、コミュニケーションの直接性を安易に説く者は、村上春樹にとって等しく偽の宣教師なのであって、彼らの活動領域はともに現実世界の外に追放される、つまり前者はテレビ画面に、後者はホラー的な奇術の世界に。そしてそれがクロニクルが明確に悪として設定する「向こう側」の思想的な意味なのである。電子メディアは感覚の直接性を、現前するもののアイデンティティから切断してしまう。コミュニケーションとして見ればこのことは、感覚に担われたその直接性が、現前する身体の束縛を越えてどこまでも拡大しうる可能性であると同時に、またその直接性がいささかもコミュニケーションにおけるアイデンティティを保証しないこと、つまりは詐欺であり、無意味でありまた無内容であることの潜在的な危険性でもある。テレビと奇術はこの意味で等価な、メディア空間におけるコミュニケーションの直接性の、悪しき超自然性なのだ。わたしたちはここから本当は、そもそも村上春樹のプライベートなシステム、そうしたシステムによる〈個〉の確保という思想的な原点自身が、きわめてメディア時代的なもの、いわばメディア時代に抗する思想的立場として生成してきたものだというように考察を進めるべきなのかもしれない。なぜならそれが原理的に拒否しているものは、欲望の直接性に基礎づけられうるようなアイデンティティとコミュニケーションなのであり、このことと感覚的な直接性のメディア時代におけるいかがわしい拡散とは、無縁であるとは思われないからである。だがこのことを論じるためには、メディア時代についての考察も村上春樹についてのそれも、ひとまわり拡大して新たに始められなければならないだろう。わたしたちはきわめて素朴に、電話で開始される『ねじまき鳥クロニクル』を電話小説として、いいかえればコミュニケーションに関しての小説として読み始めたのだった。最後にわたしたちはこの小説において、電話の〈声〉のコミュニケーションとも、あるいはテレビ画面や奇術の

それとも、対極にあるコミュニケーションを簡単に見ておくことにしよう。それはシナモンの手話である。

シナモンの手話は、コミュニケーションの諸形態の通覧にもなっているこの小説の、ある密かな願望充足の形象であり、それだからこそ彼の存在自体にもまた、どこかこの世ならぬもの、妖精めいた雰囲気が漂っている。シナモンの手話もまた、ある超自然的なコミュニケーションの直接性であることに変わりはない。人は言葉を介することなしに、彼の流麗で複雑な指の動き、唇のちょっとした動かし方、あるいは電話口で叩かれる指の音といったものだけで、たちどころに彼が言おうとしていることや伝えようとしている感情を正確に理解してしまうのだ。けれどもそれは感覚的なものの直接性なのではない。すべてはシナモンが独自に作り上げたひとつの伝達の体系、彼のプライベートなシステムを介して行われるのであり、ただここでは人はその規則を知らないまま、システムが伝えようとしているものは直接に理解してしまうのだ。つまりシナモンにおいてプライベートなシステムは、その形態が精緻で複雑なものにもかかわらず、その機能において単純で直接的なのであり、そうした逆説、村上春樹のプライベートなシステムの思想の総体に対する逆説において、シナモンはその思想の難問を軽々と越えてみせる例外的な存在者なのである。

シナモンはしたがってまた、村上春樹の小説の、〈僕〉をはじめとするほとんどすべての登場人物に刻み込まれたあの〈几帳面さ〉の究極の姿でもあり、そのほとんど形而上学的な意味をも明らかにしている。シナモンは毎朝、空き家の井戸を所有するようになった僕の家に通ってきて、すべてを整頓し掃除し食事等の世話をする。その几帳面な正確さは、ためしに僕が棚の上の時計を2センチずらしてくと、また2センチ戻していくほどだ。

でもそういったシナモンのふるまいには神経症的な印象はない。それは自然なことであり、「正しいこと」であるように見える。シナモンの頭の中にはこの世界の——少なくともここに存在するひとつの小さな世界の——ありようが鮮明に焼きつけられており、それを維持するのは、彼にとって呼吸をするのと同じくらい当たり前のことなのかもしれない。それともシナ

モンはものごとがもとの形に戻りたいという内在的な激しい欲望に駆られているとき、ちょっと手を差し伸べてやっているだけなのかもしれない。

「メシアは暴力によって世界を変えてしまおうとはせず、ただほんの少しだけ世界を正すだろう」とベンヤミンはカフカ論のなかで語ったが、シナモンのふるまいにはたしかにそうしたメシア的な救済のイメージが共振している。なぜものごとは「もとの形に戻りたいという内在的な激しい欲望」に駆られているのか。それはものごとが歪んでいるから、そのアイデンティティが歪んでいるからだ。そのように「オカダ・トオル」と「ワタヤ・ノボル」の名前のアイデンティティは歪んでいなかったか。あるいはあの「羊男」、ぬいぐるみでありえないぬいぐるみを被った不可思議な形象は、まさにカフカの的に歪められた「鼠」ではなかったか。もちろんシナモンがこの小説のメシアでありうるわけではない、つまりはこの小説のメディア時代的なアイデンティティの歪みも、また村上春樹の思想が直面する難問も、彼によって残りなく解決されるというわけではない。アイデンティティとコミュニケーションの歪みを正すシナモンの能力は、小説として形象化されるときに、明らかな限界をほどこされる。その力の及ぶ範囲が、再びあるプライベートな世界に限定されるのはその一例だ。僕は「この世界の」と言った後で、すぐに「少なくともここに存在するひとつの小さな世界の」と退いてしまう、つまりシナモンは、プライベートな世界を前提として初めて現実化するメシアなのである。だがそのように限定しても、まだシナモンは解決ではない。なぜなら彼は無性なあるいはホモセクシャルなイメージに包まれて、アパレル産業の周辺に生息しているのであり、したがってそのコミュニケーションの不思議な妖精めいた直接性は、性の直接性と遭遇し葛藤を引き起こす場面をはじめから免除されているからだ。けれどもこの難問こそがこの小説において、というよりこの小説として、〈向こう側〉から僕とクミコに課せられていたのである。僕はシナモンに助けられながら、しかし彼のようにアイデンティティの歪みをメシア的に正すことがないまま、この迷宮でもがき続ける。

引用および参考文献

- 村上春樹『風の歌を聴け』講談社（1979）
村上春樹『1973年のピンボール』講談社文庫（1983）
村上春樹『羊をめぐる冒険』講談社文庫（1985）
村上春樹『世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド』新潮文庫（1987）
村上春樹『ノルウェーの森』講談社（1987）
村上春樹『ダンス・ダンス・ダンス』講談社文庫（1991）
村上春樹『国境の南、太陽の西』講談社（1992）
村上春樹『ねじまき鳥クロニクル』新潮社（1994、第3部のみ1995）
村上春樹『海辺のカフカ』新潮社（2002）
村上春樹『中国行きのスロウ・ボード』中公文庫（1986）
村上春樹『パン屋再襲撃』文春文庫（1989）
村上春樹「メイキング・オブ・『ねじまき鳥クロニクル』」『新潮』1995年11月号
笠井・加藤・竹田『村上春樹をめぐる冒険』河出書房新社（1991）
加藤典洋編『イエローページ 村上春樹』荒地出版社（1996）
鈴木和成『村上春樹クロニクル1983-1995』洋泉社（1994）
久居つばき『ねじまき鳥の探し方』（1994）
大澤真幸『電子メディア論』新曜社（1995）
吉見俊哉『メディア時代の文化社会学』（1994）
ヴァルター・ベンヤミン『ベンヤミン・コレクション2』ちくま学芸文庫（1996）
村上龍『コインロッカー・ベイビーズ』講談社文庫（1984）
村上龍『愛と幻想のファシズム』講談社文庫（1990）
村上龍『エクスタシー』集英社文庫（1995）
吉本ばなな『キッチン』福武書店（1988）